ISSN 2654-2366

Archive



Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 2 – 2006 Offprint

Volume No: Archive Volume 2, 2006
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: April 14, 2006

Παραπομπή ως: **Καλογερόπουλος, Κ.** 2006, "Αρχαία ελληνική μνημειακή γλυπτική από την αρχαϊκή έως την ελληνιστική περίοδο". Archive 2, (14 Απρ.): 15-23 DOI: 10.5281/zenodo.4584569

Αρχαία ελληνική μνημειακή γλυπτική από την αρχαϊκή έως την ελληνιστική περίοδο

Λέξεις κλειδιά: *contrapposto*, *αρχαϊκή περίοδος*, *δαιδαλικός ρυθμός*, *ελληνιστική περίοδος*, *κλασική περίοδος*, *κόρη*, *κούρος*

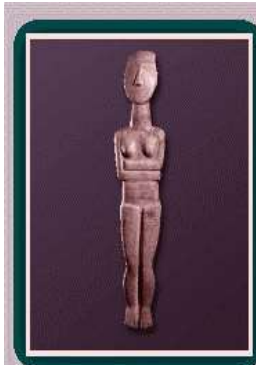
Κ. Καλογερόπουλος Δρ. Πανεπιστημίου Αιγαίου:

Abstract

In the following essay a brief record of the historical course of Greek monumental sculpture and its connections with the social or political developments of each era is attempted. The Greek sculpture of ancient times in the course of its formation over the centuries was influenced, mainly by civilizations that intersected within the major trade routes. However, this form of art managed in a relatively short period of time to develop a characteristic outline, in the form of monumental sculpture, which served as a basis for the further development of art in general in the so-called Western culture.

Τα Θεμέλια της Πλαστικής Τέχνης

Θα ήταν άστοχο να προσπαθήσει να διερευνήσει κανείς την ελληνική μνημειακή γλυπτική και τις διασυνδέσεις της με τον κοινωνικό ιστό στους αρχαίους χρόνους, ξεκινώντας έτσι απλά από την αρχαϊκή τέχνη. Κάθε νέος πολιτισμικός προσδιορισμός έχει τις ρίζες του στο παρελθόν και τη συσσωρευμένη εμπειρία της κοινότητας ή της ανθρωπότητας εν γένει[1]. Ως τέτοιος προσδιορισμός η γλυπτική είναι πλαστική τέχνη και ταυτόχρονα προσπάθεια απόδοσης του όγκου. Οι πρώτες απόπειρες του ανθρώπου να αποδώσει τον όγκο στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο μας έρχονται κυρίως από τη νεολιθική εποχή. Τα περισσότερα γλυπτά της νεολιθικής εποχής έχουν αναθηματικό χαρακτήρα και φαίνονται να συνδέονται με λατρευτικές πρακτικές της μεγάλης Μητέρας-Θεάς[2].



Γυναικείο Ειδώλιο. Ύψος 1.40 εκ. 2800-2300 ΠΚΕ Αρ Συλλ. 724 © Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης

Η Εποχή του Χαλκού στη μινωική Κρήτη αφενός και την κυκλαδική τέχνη αφετέρου μας δίνει περισσότερα στοιχεία για τη λατρευτική χρήση της πλαστικής τέχνης της με έμφαση στην

---

[1] Η συσσωρευμένη εμπειρία της ανθρωπότητας εκφράζεται μέσω συνήθως αρχετύπων, τα οποία είναι παγκόσμια και έχουν μια κανονικότητα στην εμφάνισή τους, κυρίως αντιληπτή στα μυθολογικά μοτίβα. Στην τέχνη εμφανίζονται ως βαθύτερες παρορμήσεις, δίχως συνειδητό κίνητρο. Βλ. επίσης Jaffe, 1991, 234.

[2] Gimbutas 1989, 103-105 και Hood 1993, 107.

κεντρική μορφή της γυναικείας θεότητας. Εκείνο που ενδιαφέρει την παρούσα οπτική γωνία εξέτασης, είναι ότι στη συγκεκριμένη περίοδο διαφαίνονται οι πρώτες τάσεις για μνημειακή γλυπτική[3]. Αυτές οι τάσεις θα αδρανήσουν στην αποκαλούμενη γεωμετρική περίοδο. Μετά το 800 ΠΚΕ οι Έλληνες καλλιτέχνες αναπτύσσουν και πάλι έντονο ενδιαφέρον για την ανθρώπινη μορφή και τη γλυπτική ως μέσο αρχιτεκτονικής διακόσμησης, προσεγγίζοντας την ουσία της μνημειακής γλυπτικής.

Αρχαϊκή Περίοδος και Μνημειακή Γλυπτική



Πιθανώς η θεά Άρτεμις, 650 ΠΚΕ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1. © ΥΠΠΟ/ΤΑΠ

Στην αρχαϊκή περίοδο μέσω της γλυπτικής καθιερώνεται μια οπτική γλώσσα, επικεντρωμένη στην έκφραση της φυσικής τελειότητας της ανθρώπινης μορφής μέσω του μνημειακού χαρακτήρα της γλυπτικής[4]. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κυρίαρχες τάσεις: μία πρώιμη, που σχετίζεται με τον δαιδαλικό ρυθμό, μία ώριμη που σχετίζεται με τις μορφές του κούρου και της κόρης και μία ύστερη η οποία συνδέεται με την αρχιτεκτονική –και όχι μόνον- αξιοποίηση της γλυπτικής. Ο «δαιδαλικός ρυθμός»[5] ως όρος χρησιμοποιείται για να αποδώσει μια συγκεκριμένη τεχνοτροπία που αναπτύχθηκε στον 7ο ΠΚΕ αιώνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα, το αφιέρωμα της Νικάνδρης από τη Νάξο στο ιερό της Δήλου. Η τεχνοτροπία του είναι αυστηρή, γεωμετρική και συντηρητική ως προς την αντίληψη της μορφής και της θηλυκής ενδυματολογίας.

Το γλυπτό αναπαριστά πιθανώς τη θεά Αρτέμιδα και όσον αφορά στη δομή του θυμίζει πραγματικά ξόανο, δηλαδή «δαίδαλο», καθώς είναι λεπτό στη διατομή, με πλάτος μόλις 17 εκ. και ύψος 1,75 μ.[6]. Το αριστερό χέρι λείπει στο ύψος του αγκώνα περίπου και τα μαλλιά είναι χτενισμένα στο ιωνικό πρότυπο. Η απόδοση του ενδύματος γίνεται με τρόπο μινιμαλιστικό, χωρίς καμία έμφαση στις πτυχώσεις ή τα χαρακτηριστικά του φύλου. Ο προσδιορισμός της ταυτότητας της Νικάνδρης εδώ γίνεται -βάσει της επιγραφής που φέρει το άγαλμα- μέσω της σχέσης της με τον πατέρα της, τον αδελφό της και το σύζυγό της, γεγονός που υποδεικνύει την άμεση εξάρτηση της θέσης της γυναίκας από τη θέση –αναγνωρισμένη ή μητων ανδρών με τους οποίους σχετίζεται. Η αντίθεση στην προκειμένη περίπτωση φαίνεται στο είδος της θεότητας για την οποία προορίζεται το ανάθημα. Η θεά Άρτεμις είναι παρθένος και σχετίζεται περισσότερο με την ιδέα της παρθενικής ανεξαρτησίας, κάτι που δε συμφωνεί ιδιαίτερα με τον αυτοπροσδιορισμό της Νικάνδρης στην επιγραφή.

---

[3] Βλ. http://www.fhw.gr/chronos/02/islands/gr/technology/figurines/index1.html «*Σε αυτά αποτυπώνεται εύγλωττα ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας της πρώιμης αυτής τέχνης, η λιτότητα και η ελευθερία της ζωής του νησιώτη, η αίσθηση του μέτρου, αλλά και η αναζήτηση του μνημειακού. Η τελευταία καθρεφτίζεται σε ειδώλια που φθάνουν το 1,5 μέτρο περίπου, θυμίζοντας ότι στις Κυκλάδες γεννιέται για πρώτη φορά στο Αιγαίο η μεγάλη πλαστική*».

[4] Εδώ χρειάζεται να σημειώσουμε ότι ο όρος μνημειακή γλυπτική σχετίζεται περισσότερο με την ιδέα του μεγέθους και όχι με την ιδέα του μνημειώδους, έκφραση την οποία χρησιμοποιεί ο κριτικός της τέχνης προκειμένου να αποδώσει την αίσθηση του μεγαλείου και της απλότητας

[5] Γιαλουρής 1994, 17.

[6] Spivey 1999, 117.

Τα αγάλματα της ώριμης αρχαϊκής περιόδου σε γενικές γραμμές περιγράφονται ως *κούροι* και *κόρες*. Οι κούροι είναι γυμνοί, ενώ οι κόρες εμφανίζονται ενδεδυμένες, με τρόπο μάλιστα που στην πρώιμη αρχαϊκή περίοδο δεν τονίζει ιδιαίτερα το θηλυκό στοιχείο, όπως στο παράδειγμα της Πεπλοφόρου. Το ένδυμα είναι απλωμένο ως τα ακροδάκτυλα των ποδιών και το θηλυκό πρόσωπο εμφανίζει την ίδια σχεδόν τυπολογία που χρησιμοποιείται για την απεικόνιση ενός κούρου. Η πτύχωση του ενδύματος, όμως, είναι περισσότερο προσεγμένη από εκείνη του αναθήματος της Νικάνδρης, υποδεικνύοντας παράλληλα μια τάση για ρεαλισμό. Η τυπολογία του κτενίσματος παραμένει η ίδια, όπως επίσης το χαρακτηριστικό απόμακρο βλέμμα και το αρχαϊκό μειδίαμα..



Η Πεπλοφόρος. Περίπου 530 ΠΚΕ
Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως 679. ΥΠ-

Δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις που να αιτιολογούν γιατί οι γλύπτες της αρχαϊκής –ακόμα και της κλασικής περιόδου- δεν απελευθέρωσαν το γυναικείο σώμα από τα ενδύματά του, εκτός αν λάβουμε υπ' όψιν μας τις εξ ανατολών επιδράσεις στη διαμόρφωση του *status* για τη θέση της γυναίκας στο κοινωνικό γίγνεσθαι της πόλης-κράτους. Ακόμη και στην κλασική εποχή η άποψη του Περικλή[7] για τον τρόπο που οφείλει να ζει η Αθηναία μητέρα[8] δείχνει πως η ελληνική κοινωνία σε εκείνη την εποχή δεν άφηνε πολλά περιθώρια στη γυναικεία έκφραση. Οι μεταγενέστερες ιδέες του Πλάτωνα για τον τρόπο με τον οποίο επέβαλαν οι βάρβαροι στις ελληνικές συνήθειες την άποψη πως η γύμνια είναι ατιμωτική και ο ρόλος που αποδίδει στη γυναίκα, βρίσκονται σε ευθεία αντίθεση με τη θέση του Ηρόδοτου πως η γυναίκα χάνει τη σεμνότητά της μαζί με τα ρούχα της[9].

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο της ελληνικής γλυπτικής στην αρχαϊκή περίοδο είναι η απομάκρυνσή της από τον αιγυπτιακό κανόνα[10] και η σαφής προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας αντίληψης για την απεικόνιση του σώματος, καθώς και τους τρόπους στερέωσης των αγαλμάτων[11]. Το αρχαϊκό μειδίαμα ή η διαφοροποίηση στην απεικόνιση των γονάτων και των μηρών, του μυϊκού συστήματος στην περιοχή του στομάχου, η μεθοδολογία της πτύχωσης δείχνουν τη διαμόρφωση ενός μοναδικού δρόμου, ο οποίος στηρίζεται περισσότερο στην αισθητική αντίληψη παρά στην αυστηρή γνώση[12].

Το τρίτο κυρίαρχο στοιχείο είναι η τοποθέτηση των αγαλμάτων στα αετώματα και τις προσόψεις των ναών, γεγονός που τους προσδίδει αναθηματικό χαρακτήρα και σαφή σχέση με το ιδιότροπο θρησκευτικό ένστικτο των Ελλήνων για την ανθρωπομορφική α-

---

[7] Θουκυδίδης, *ΙΙ*, 45. 4.

[8] Θουκυδίδης, *ΙΙ*, 45. 4 «..*αποσυρμένη, ώστε το όνομά της να μην ακούγεται ανάμεσα στους άνδρες, ούτε για καλό ούτε για κακό*».

[9] Πλάτων, *Δημοκρατία*., 443, Ε5.

[10] Βλ. Διόδωρο Σικελιώτη 1.98.5-9: «...*Γιατί μεταξύ των Αιγυπτίων η συμμετρία των τμημάτων/αναλογιών των αγαλμάτων δεν υπολογίζεται σύμφωνα με την εμφάνιση της μορφής στο μάτι, όπως συμβαίνει με τους Έλληνες, αλλά μάλλον τοποθετούν τους λίθους και αφού τους διαιρέσουν, αρχίζουν να τους επεξεργάζονται ...Κατόπιν, διαιρώντας το περίγραμμα του σώματος σε 21 τμήματα και προσθέτοντας επιπλέον εν τέταρτον, παράγουν όλες τις αναλογίες μιας ζωντανής μορφής*».

[11] Ridgway 1976, 336.

[12] Gombrich 1994, 48-49.

πεικόνιση του θείου. Κυρίαρχο θέμα των αγαλμάτων ή των *ισχυρών*[13] ανάγλυφων είναι θεοί και θνητοί σε μάχη, σε επαναλαμβανόμενα μυθολογικά μοτίβα. Σε ορισμένες περιπτώσεις –εκτός από τις πόλεις κράτη- εύποροι ιδιώτες, όπως η νεαρή Νικάνδρη από τη Νάξο[14], αφιερώνουν αγάλματα σε σημαντικά ιερά, στην προκειμένη περίπτωση στη Δήλο, επιδεικνύοντας όχι μόνο την κοινωνική τους θέση, αλλά και τη δύναμη της γενέτειράς τους. Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στις πόλεις-κράτη για τον ίδιο λόγο είναι πιθανώς μία από τις αιτίες ανάπτυξης της μνημειακής γλυπτικής και της πολιτικής της αξιοποίησης στα πλαίσια ενός σκληρού ανταγωνισμού για την επικυριαρχία μιας πόλης στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο[15].

Η Κλασική Περίοδος



Ο Παις του Κριτίου. Μουσείο Ακρόπολης 698. 490-480 ΠΚΕ. ΥΠΠΟ/ΤΑΠ

Σημαντικές καινοτομίες στη μνημειακή γλυπτική καταγράφονται μετά το 480 ΠΚΕ. Οι γλύπτες εγκαταλείπουν το πρότυπο του κούρου με το αρχαϊκό μειδίαμα και μελετούν τις μεταβολές που προκαλεί η κίνηση στην τοποθέτηση των άκρων, στο κεφάλι και το στήθος. Το πρώτο άγαλμα που απεικονίζει ουσιαστικά τις ιδιότητες του *contrapposto*[16] είναι ο *Παις του Κριτίου*[17], αν και θεωρείται τυπολογικά απόγονος του κούρου. Στηρίζει το βάρος του στο αριστερό πόδι, γεγονός που αντανακλάται σε όλο του το σώμα, με την ελαφριά πρόταξη του αριστερού τμήματος του θώρακα και τη μυϊκή ένταση του αριστερού ποδιού. Το κεφάλι γέρνει προς τα δεξιά και σκύβει ελαφρά. Φέρει στο κεφάλι του σωληνοειδή δακτύλιο, έμβλημα που χρησιμοποιείται περισσότερο για τους θεούς και τους ήρωες παρά για τους αθλητές. Έγινε γνωστό ως *Παις του Κριτίου*, εξαιτίας της ομοιότητάς του με το περίφημο άγαλμα του Αρμόδιου στο σύνταγμα[18] των Τυραννοκτόνων, του γλύπτη Κριτίου[19]. Ίσως είναι το πρωιμότερο υπάρχον άγαλμα της πρώιμης κλασικής τεχνοτροπίας, αν και υφίσταται διαφωνία για το αν κατασκευάστηκε πριν ή μετά την περσική εισβολή[20]. Ανήκει στον «αυστηρό ρυθμό» της πρώιμης αρχαϊκής περιόδου, καθώς έχει εγκαταλειφθεί το αρχαϊκό μειδίαμα των κούρων, όπως και το αρχαϊκό στυλ της κόμης των αγαλμάτων.

---

[13] Ανάγλυφα με τεχνική βαθειάς χάραξης, που προβάλλει εντυπωσιακά τη μορφή από το φόντο.

[14] Spivey 1999, 118.

[15] Spivey 1999, 131.

[16] Η προβολή της μετατόπισης του βάρους στη γλυπτική με την τεχνική του χιασμού ή αντίθεσης των κινήσεων. Το σώμα στη μία πλευρά είναι χαλαρωμένο, ενώ στην άλλη τεντώνεται, προκειμένου να σηκώσει το βάρος του σώματος, αποκαλύπτοντας έτσι τις παραγόμενες μυϊκές εντάσεις.

[17] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 170 και 221.

[18] Παράλληλη σύνταξη αγαλμάτων.

[19] Φιλοτεχνήθηκε μετά το 480 ΠΚΕ, για να αντικαταστήσει το γλυπτό που αφαιρέθηκε από τους Πέρσες.

[20] Βλ. http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/sculptureindex?lookup=Athens,+Acropolis+698 Sculpture Catalog Entry: Athens, Acropolis 698.

Οι κοινωνικές επιπτώσεις από τις πολιτειακές μεταβολές και την περσική εισβολή καλλιέργησαν ένα κλίμα που προκάλεσε αύξηση του ενδιαφέροντος για τις τέχνες και τη φιλοσοφική ανάπτυξη. Οι έλληνες διανοητές στρέφουν την προσοχή τους στο *ήθος* και το *πάθος*[21], ενώ οι καλλιτέχνες –ως πρώιμοι συμπεριφοριστές- μελετούν τη γλώσσα του σώματος, περισσότερο για να ανακαλύψουν τις εσωτερικές σκέψεις που αποκαλύπτουν. Τούτο έδωσε τροφή για την καλλιέργεια της δραματικής έκφρασης στην αρχαία τραγωδία, με προφανή αποτελέσματα πάνω στο ακροατήριο.

Η ώριμη κλασική περίοδος και ο «πλούσιος ρυθμός» διαρκεί από το 450 έως το 430 ΠΚΕ και κυριαρχείται από την παρουσία γνωστών γλυπτών, επιφανέστερος των οποίων ήταν ο Φειδίας, ο επόπτης της μεγάλης ομάδας γλυπτών, λιθοξόων και αρχιτεκτόνων που έκτισαν τον Παρθενώνα. Τα γλυπτά στα αετώματα και τις μετόπες του ναού, αφιερωμένου στην Αθηνά, σχετίζονται μεν με αναπαραστάσεις θεών και θεαινών του ελληνικού πάνθεου –δηλαδή θρησκευτικού χαρακτήρα- αλλά δοθείσης ευκαιρίας τονίζεται η σχέση τους με την προσωπικότητα της Αθηνάς.



Ο *Δορυφόρος*
Μαρμάρινο αντίγραφο του χάλκινου έργου, περ. 440 ΠΚΕ. © Napoli, Museo Nazionale Archeologico.

Στην πραγματικότητα όλο το ανατολικό αέτωμα απεικονίζει τη γέννηση της θεάς, η οποία εντοπίζεται στο κέντρο, ενώ εκατέρωθεν αναπτύσσονται οι θεότητες που παρευρίσκονται, η κάθε μία με διαφορετικές αντιδράσεις[22]. Στο δυτικό αέτωμα απεικονίζεται η διαμάχη Αθηνάς και Ποσειδώνα για την ανάληψη της προστασία της πόλης κ.ο.κ. Σε όλα τα γλυπτά υφίσταται η ιδέα της «εξιδανίκευσης», με αρκετά ωστόσο στοιχεία ρεαλισμού[23].

Μια άλλη σημαντική ανάπτυξη στη γλυπτική της συγκεκριμένης περιόδου είναι η επανεκτίμηση του μέτρου του ανθρώπινου σώματος. Όσο περισσότερο ρεαλιστική γίνεται η κίνηση και η απεικόνιση του σώματος[24], τόσο περισσότερο οι γλύπτες προσπαθούν να συλλάβουν την *ιδανική ανθρώπινη μορφή*[25], αναπτύσσοντας ένα κανόνα αναλογιών. Ο Αργείος γλύπτης Πολύκλειτος[26] αφιερώθηκε στην ιδέα της συμμετρίας και στην ανάπτυξη ενός ιδανικού τύπου για το ανθρώπινο σώμα.

Στο διασημότερο έργο του, το *Δορυφόρο,* αποτυπώνεται ο *Κανόνας* του, ο ιδανικός τύπος, αν και το γλυπτό που έφτασε ως

[21] Βλ. *Η Θνήσκουσα Νιόβη,* ρωμαϊκό αντίγραφο, του πρωιμότερου ίσως έργου της ελληνικής γλυπτικής που απεικονίζει γυμνό το γυναικείο σώμα και το *πάθος* του θανάτου ως αποτέλεσμα της *ύβρεως*. 450-440 ΠΚΕ, Museo Nazionale Romano.

[22] Βλ. Κοκκορού-Αλευρά 1995, 188 και 205-206.

[23] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 189.

[24] Το καλύτερο πιθανώς παράδειγμα ρεαλιστικής κίνησης συναντά κανείς στο *Δισκοβόλο* του Μύρωνα, όπου ο γλύπτης καταφέρνει όχι μόνο να παγώσει την κίνηση φωτογραφικά, αλλά να προϊδεάσει το θεατή για μια σειρά κινήσεων που θα καταλήξουν στη ρίψη του δίσκου.

[25] Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, για όλα τα πράγματα, όπως και για το ανθρώπινο σώμα, υπάρχει μια τέλεια μορφή που ενσωματώνει το κάλλος και το αγαθό. Όλα τα ανθρώπινα σώματα είναι αντίγραφα αυτού του τέλειου πλατωνικού σώματος.

[26] Βλ. Κοκκορού-Αλευρά 1995, 193 και εικ. 215.

τις ημέρες μας είναι ρωμαϊκό αντίγραφο του πρωτότυπου. Ο Δορυφόρος απεικονίζει ένα στρατιώτη ή έναν καλογυμνασμένο αθλητή, ο οποίος φέρει βαρύ δόρυ. Η μορφή είναι φυσικά εύρωστη, με φαρδείς ώμους, στιβαρό μυϊκό σύστημα. Η στάση του αντανακλά την ιδέα του καλλιτέχνη για τη συμμετρία, καθώς το δεξί πόδι, που στηρίζει το βάρος της μορφής και το αριστερό χέρι, που κρατά το δόρυ, βρίσκονται σε ένταση, ενώ τα αντίθετα άκρα είναι χαλαρά και ελεύθερα, θυμίζοντας πολύ στην επιλογή της κίνησης τον *Παίδα του Κριτίου*. Η συμμετρία των άκρων συνεισφέρει στη γενική αίσθηση ισορροπίας της μορφής.

Ο Πολύκλειτος ήθελε το γλυπτό του να κινείται ανάμεσα στην αίσθηση του λεπτού και του στιβαρού, να αντανακλά την αντίληψη του ιδανικού του *κάλλους.* Αυτός είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους Ο *Κανόνας*[27] του υιοθετήθηκε από πολλούς γλύπτες της ώριμης κλασικής περιόδου και έτσι οι ανθρώπινες μορφές στη συγκεκριμένη εποχή τείνουν να είναι λιτές και μυώδεις.

Στην ύστερη κλασική περίοδο, που οριοθετείται χρονικά από τον Πελοποννησιακό Πόλεμο το 430 ΠΚΕ, έως τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου 323 ΠΚΕ, ο *Κανόνας* του Πολύκλειτου μεταβάλλεται. Σε αυτή την περίοδο εργάζονται σημαντικοί γλύπτες όπως ο Πραξιτέλης και ο Λύσιππος. Ο Πραξιτέλης είναι εκείνος που εισάγει τον αισθησιασμό στην ελληνική γλυπτική, το στοιχείο της σιγμοειδούς καμπύλης, της ρευστότητας και της εκθήλυνσης στο σώμα, κάτι που αποτυπώνεται ιδιαίτερα στην Αφροδίτη της Κνίδου[28].

Αποξυόμενος. Ρωμαϊκό αντίγραφο του αρχικού ορειχάλκινου, 325 ΠΚΕ © Μουσείο Βατικανού



Εκείνος που συνδέει το γλυπτό με τον περιβάλλοντα χώρο είναι ο Λύσιππος. Το γλυπτό του *Αποξυόμενος* φέρει τη σφραγίδα του πραξιτέλειου κανόνα αναλογιών, αλλά έχει τα χέρια του τεντωμένα στην πράξη της απόξεσης από τη λάσπη και τις ακαθαρσίες που κόλλησαν πάνω στο αλειμμένο με λάδι σώμα. Έτσι, αγκαλιάζει τον τρισδιάστατο χώρο, προβάλλοντας ταυτόχρονα μια διαφορετική αίσθηση ισορροπίας από εκείνη του *contrapposto.* Ο βραχίονας της μορφής απλώνεται μπροστά από τον κορμό, ανάμεσα στο άγαλμα και το θεατή και το θέμα γίνεται τρισδιάστατο, απελευθερώνοντας αρκετές οπτικές γωνίες για το θεατή[29]. Η απελευθέρωση της γλυπτικής από τη μετωπική πόζα θα οδηγήσει στην απεικόνιση ελεύθερων και περισσότερο ρεαλιστικών μορφών, ανοίγοντας νέους εικαστικούς δρόμους.

[27] Η πρώτη πιθανώς επαγγελματική γραμματεία για τη γλυπτική, που γράφτηκε από τον Πολύκλειτο περίπου στο τρίτο τέταρτο του 5ου ΠΚΕ, επηρεασμένη ίσως από τις απόψεις του Πυθαγόρα του Σάμιου. Αναφέρεται από τον Γαληνό τον 2ο αιώνα. Βλ. επίσης Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία,* 37, 25.

[28] Βλ. Κοκκορού-Αλευρά 1995, 200 και εικ. 232.

[29] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 204 και εικ. 247.

Η Ελληνιστική Περίοδος

Ο ρεαλισμός, η ελευθερία και η τεχνική της ελληνιστικής γλυπτικής -πρώιμης, ώριμης και ύστερης- σχημάτισε πρακτικά τη βάση ενός μεγάλου τμήματος της μεταγενέστερης ευρωπαϊκής τέχνης. Οι γλύπτες τούτης της περιόδου, υπερβαίνοντας τα όρια του εξιδανικευμένου, διείσδυσαν περισσότερο στην ουσία της ζωής και των συναισθημάτων που παράγει[30]. Είναι μια περίοδος στην οποία εγκαταλείπονται οι παραδοσιακοί ελληνικοί θεσμοί και η θρησκευτική επισκίαση στις εικαστικές τέχνες. Οι γλύπτες επιλέγουν περισσότερα κοσμικά θέματα, στα οποία καθρεφτίζεται ο εσωτερικός χαρακτήρας, τα συναισθήματα και τα βιώματα, ο ερωτισμός και η βία, αλλά πάνω απ' όλα η ανάγκη της αλήθειας[31].

Τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της ελληνικής ενδοχώρας σταδιακά φθίνουν. Η καλλιτεχνική δράση μεταφέρεται σε νησιά όπως η Ρόδος, σε πόλεις όπως η Αλεξάνδρεια, η Αντιόχεια και η Πέργαμος. Μάλιστα, η ποικιλία των καλλιτεχνικών τάσεων είναι τόσο μεγάλη, που είναι δύσκολο να αποδώσει κανείς γενικούς χαρακτηρισμούς. Ωστόσο, η ελληνιστική περίοδος είναι πάνω απ' όλα στην ώριμη και την ύστερη φάση της περίοδος εκλεκτικισμού για τους μονάρχες και εσωστρέφειας για τους πένητες που συνωστίζονται έξω από τα πολυτελή μέγαρα. Είναι φυσικό, λοιπόν, τούτες οι κοινωνικές αντιθέσεις να αντανακλώνται στην πλαστική της ελληνιστικής περιόδου. Τα απλά γλυπτά και τα μεγάλα συμπλέγματα –συρμός για την ελληνιστική περίοδο- δεν κοσμούν πλέον αποκλειστικά ναούς, αλλά δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους, μεγάλα αρχιτεκτονικά σύνολα με ενιαία αντίληψη του χώρου[32].

Σημαντικό γλυπτό, στο οποίο διακρίνεται η κοινωνική στροφή των καλλιτεχνικών αναζητήσεων –πέρα από τα αριστουργήματα της εποχής, όπως η Νίκη της Σαμοθράκης ή η Αφροδίτη της Μήλου- είναι ο *Θνήσκων Γαλάτης*. Είναι φανερό εκ πρώτης όψεως πως ο γλύπτης γνώριζε τα χαρακτηριστικά των Γαλατών, τα οποία αποδίδει με ρεαλισμό. Το χρυσό περιλαίμιο είναι ένα διακριτικό φυλετικό σύμβολο ή το μουστάκι και τα ανακατεμένα μαλλιά ενδεικτικά στοιχεία των βόρειων λαών[33]. Εκτός από αυτά, όμως, αποδίδεται χαρακτηριστικά η έκφραση του *πάθους* και της σιωπηλής αξιοπρέπειας.

Ο Γαλάτης κερδίζει τον σεβασμό του θεατή για την αποδοχή που επιδεικνύει στον θάνατο, ενώ την ίδια στιγμή είναι εμφανές ότι οι δυνάμεις του τον εγκαταλείπουν και το μοναδικό σημείο έντασης αποδίδεται στο χέρι που τον στηρίζει. Ο πολεμιστής πεθαίνει τραυματισμένος στο στήθος και κάθεται στη χαρακτηριστική ασπίδα του, ενώ το ξίφος και η σάλπιγγά του είναι πεσμένα δίπλα του[34]. Παρόλο που το συγκεκριμένο έργο-ανάθημα είναι αφιερωμένο στη νίκη των Ατταλιδών επί των Γαλατών, εντούτοις το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη είναι στραμμένο προς τον ηττημένο, δίνοντας μια διαφορετική διάσταση στην πολεμική σύγκρουση, αλλά και στον τρόπο που την αντιμετωπίζει ο νικητής.

---

[30] Smith 1998, 26.
[31] Pollitt 1986, 35-37.
[32] Βλ. Κοκκορού-Αλευρά 1995, 268.
[33] Βλ. Spivey 1999, 365.
[34] Βλ. Κοκκορού-Αλευρά 1995, 274 και εικ. 293.



Θνήσκων Γαλάτης. Μαρμάρινο ρωμαϊκό αντίγραφο ορειχάλκινου πρωτότυπου περ.230 ΠΚΕ © Museo Capitolino Romano

Επίλογος

Στην παρούσα μελέτη αποδόθηκαν συνοπτικά τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία μιας ιστορικής αναδρομής στη μνημειακή γλυπτική, χρησιμοποιώντας ως κέντρο βάρους τα ίδια τα γλυπτά και τον τρόπο με τον οποίο αναδεικνύουν θρησκευτικές, κοινωνικές, αισθητικές ή ιδεολογικές αναζητήσεις από την αρχαϊκή έως την ελληνιστική περίοδο. Αυτό που προβάλλεται μέσα από την έρευνα -και όχι απλά την καταγραφή- είναι πως η καλλιτεχνική δραστηριότητα από την άποψη της γλυπτικής και οι εκάστοτε κοινωνικές τάσεις, ρεύματα ή προσδοκίες αλληλεξαρτώνται. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα είναι τόσο έντονες οι αλληλεπιδράσεις, ώστε δεν μπορεί να πει κανείς με σιγουριά αν η πρωτοπορία ανήκει στις κοινωνικές αλλαγές ή την τέχνη. Το βέβαιο είναι πως η καλλιτεχνική δημιουργία είτε πρωτοπορώντας είτε ακολουθώντας τις εξελίξεις της εκάστοτε εποχής παραμένει αγνή έκφραση ακτινοβόλων πνευμάτων από την αυγή της ανθρώπινης προϊστορίας και ως τέτοια μπορεί να αντανακλά τις βαθύτερες σκέψεις και ψυχικές παρορμήσεις μας με τρόπο λυτρωτικό και θεραπευτικό.

Βιβλιογραφία

Spivey, N. 1999. *Αρχαιοελληνική Τέχνη*, Αθήνα: Καστανιώτης.
Jaffe, A. 1991. C.G. Jung: Λόγος και Εικόνα, Αθήνα: Ιάμβλιχος.
Gimbutas, M. 1989. *The Language of the Goddess,* New York, San Francisco: Harper.
Hood, S. 1993. *Η Τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
Sismondo Ridgway, B. 1976. *The Archaic Style in Greek Sculpture,* Princeton N.J: Princeton University Press.
Γιαλουρής, Ν. 1994. «Αρχαία Γλυπτά», στο *Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
Gombrich, E.H. 1994. *Ιστορία της Τέχνης*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
Κοκκορού-Αλευρά, Γ. 1995. *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη Ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
Smith, R.R. 1998. *Hellenistic Sculpture*, London: Thames & Hudson.
Pollitt, J.J. 1986. *Art in the Hellenistic Age*, New York: Cambridge University Press.

Δικτυακοί Τόποι

Project Perseus: http://www.perseus.tufts.edu/
Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού: http://www.fhw.gr/chronos/
Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Μόνιμες Συλλογές: http://www.cycladic.gr/

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG